

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra kulturologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Sandra Černodrinská

Divadelní antropologie

Theatre anthropology

Praha 2012

Vedoucí práce: PhDr. Martin Soukup, PhD.

Mé poděkování patří zejména Martinu Soukupovi za trpělivost i dodání potřebné síly, kterou jsem v jistých momentech svého života jen těžko hledala.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3. 8. 2012

.....

Jméno autora/autorky

Abstrakt

Předmětem bakalářské práce bude rozbor divadelní antropologie jako jedné z oblastí zájmu sociokulturní antropologie. Práce bude zaměřena na vývoj a současný stav tohoto oboru. Zvláštní pozornost bude věnována osobě Rudolfa von Labana, coby jednoho z největších choreografů počátku 20. století. Geograficky se zaměřím na oblast Německa z počátku 20. století, neopomenu zasadit do kontextu ani Josepha Goebbelse, který měl zejména na kulturní dění v této době absolutně nezanedbatelný vliv. Cílem práce bude popsat současný stav divadelní antropologie a zasadit jí do kontextu kulturologického myšlení.

Klíčová slova

Kultura, divadelní antropologie, divadlo, nacismus, bios, expresivní tanec.

Abstract

The subject of the thesis is an analysis of theater anthropology as one of the areas of interest in sociocultural anthropology. The work will focus on the development and current status of this field. Particular attention will be paid to the person of Rudolph von Laban, as one of the greatest choreographers of the early 20th century. Geographically, I will focus on area of Germany in the early 20th century, be sure not to forget to put into context with Joseph Goebbels, who had a particular cultural events at this time is absolutely negligible influence. The main aim of this study will describe the current state of theater anthropology in the context of culturological thinking.

Keywords

Culture, theater anthropology, Nazism, bios, expressive dance.

Obsah

Úvod	7
1. Definice pojmů	8
1.1. Divadelní antropologie	8
1.2. Divadlo	9
1.3. Dav	9
1.4. Herectví.....	10
1.5. Tanec/tanečník	12
1.5.1 Performer.....	13
1.6. Kultura	13
1.7. Nacismus.....	14
1.8. Rasismus	15
1.9. Tanec od začátku 20.stol.	15
2. Divadelní antropologie	18
2.1. Nó.....	19
2.2. Izolovat?.....	20
2.3. Bytostná přítomnost.....	21
3. Joseph Goebbels.....	23
3.1. Život Goebbelsův	23
3.2. Nový orgán, Goebbels ministrem	25
4. Rudolf von Laban	29
4.1. Dvě strany taneční mince	29
4.2. Společenské teorie o původu rasy.....	30
4.3. Objekt mého zájmu	31
Závěr.....	41
Seznam použité literatury	42

Úvod

Divadelní antropologie byl obor pro mě dosud nepoznaný a o Rudolfu von Labanovi, jehož životem a dílem se moje práce zabývá, jsem věděla snad jen to, že šlo o jednoho z nejvýznamnějších choreografů a průkopníků výrazového tance. Při jedné diskusi o bakalářských pracích mě však vedoucí mé práce Martin Soukup letmou zmínkou o této osobnosti, která se mi vryla do paměti, inspiroval k tomu, abych začala shánět podrobnější informace.

Velmi záhy se to ukázalo jako úkol poněkud nesnadný. Zmínek o Rudolfu von Labanovi bylo zoufale málo. Naštěstí jsem se však dostala ke knize *Hitler's Dancers* (Kant, Karina, 2003), která se postupně ukázala jako jeden z velmi důležitých pramenů a cesta k dokumentům dalším.

Práce je syntézou studií dokumentů z oblasti divadelní antropologie, tance a kulturní antropologie. Věnuji se pak zejména expresivnímu tanci a člověku, který je považován za jednoho z nejvýznamnějších představitelů této oblasti. Divadelní antropologie hledá všeplatné principy existující jak ve světě západním, tak východním. Existují i všeplatné principy pro tanec, které by byly přenositelné, anebo dokonce které by mohly podléhat nacistické ideologii? Laban se stal důležitou osobností Třetí říše, dokázal vytvořit významný systém pohybového zápisu, ale také sdílel některé nacistické ideje, v duchu kterých tvořil a podle kterých si vybíral své tanečníky, žáky. Na celé té záležitosti mě udivuje jedna věc: v knihách o světové choreografii či v příručkách pro studenty tanečních konzervatoří chybí mnoho ucelených zmínek o těsném spojení Rudolfa von Labana s nacismem. Léta jeho spolupráce s Ministerstvem pro propagandu a veřejnou osvětu jako by nenávratně zmizela v „propadlišti dějin“. Píší o nich mimo jiné Marion Kantová a Lilian Karina ve zmíněné knize *Hitler's Dancers*, ale v česky psané literatuře se některé informace vůbec neobjevují.

Na druhou stranu, pokud v knihách popisují jeho techniky tanečního zápisu, díky kterému se stal velmi uznávaným, pak asi někomu může připadat zbytečné zahrnovat tam i takové souvislosti, jako je získání vysokého postu ve Třetí říši. Jenže jde o klíčovou okolnost, která neblaze poznamenala osudy spousty lidí, a to přece utajováno být nemá. I proto jsem se na osobnost velkého umělce a vůbec téma umění jako možného nástroje moci a manipulace rozhodla podívat komplexněji.

1. Definice pojmů

Uvádím několik definic základních pojmů své práce.

1.1. Divadelní antropologie

Vycházím především z Eugenia Barby a Nikoly Savareseho a jejich knihy Slovník divadelní antropologie, kde je tento obor definován jako souhrn praktických rad, které se zabývají lidskými bytostmi v situaci strukturovaného divadelního představení. Dále se autoři vyjadřují, že divadelní antropologie studuje lidské bytosti uplatňující během divadelního představení fyzickou a duševní přítomnost podle zásad, které se liší od každodenního života. Toto nekaždodenní používání těla se nazývá technika (Barba, Savarese, 2000). Je to především obor o hercích a pro herce (Barba, 1995).

„Práce herce (tedy i tanečníka; striktní rozdělení herec – tanečník je konstrukt, který v minulosti neměl takové hranice, pozn. autorky) slučuje tři aspekty odrážející tři různé roviny struktury představení:“

- 1) Osobnosti herců, jejich vnímavost, jejich uměleckou inteligenci, jejich sociální roli: charakteristiky, které je činí jedinečnými a neopakovatelnými.
- 2) Zvláštnosti tradic a společensko – historických souvislostí, jimiž se jedinečná osobnost herce projevuje.
- 3) Užití fyziologie podle nekaždodenních tělesných technik. V těchto technikách se opakují transkulturní principy, které divadelní antropologie definuje jako obraz předexpresivity. Tento aspekt lze nazývat „biologickou“ rovinou divadla (Barba, Savarese, 2000, s. 5).

Zákonitosti divadelní antropologie platí i pro tanec. V různých dějinných obdobích na odlišných místech lze najít principy, které se opakují. Performanční aktivity používají často stejné prvky: čas, místo, účastníci, scénář, uniforma, pohyb a záměr. Divadelní antropologie tyto principy zkoumá a snaží se vytvořit „materiální podloží“ pro herce/tanečníky. Jak se dozvíme dál, rozdělení hereckého a tanečního umění je často nemožné vzhledem k dějinnému kontextu, ke kterému se dostanu v kapitole přímo věnované tomuto oboru.

1.2. Divadlo

Tzv. performanční prvky, tedy divadelní prvky se objevují v činnostech, jako jsou náboženských obřady, tance a rituály primitivních kmenů, dětské hry či politické kampaně. Teorie vzniku zastávaná antropology na přelomu 19. a 20. století tvrdí, že se divadlo začalo vyvíjet z mýtů či rituálů (Brockett, 2008). Tedy jako prostředek k ovlivňování procesů, které si lidé tehdejší doby nebyli schopni racionálně vysvětlit. Pouze na základě opakujícího úspěchu/neúspěchu si vytvářeli obraz o fungování universa, a tak docházelo k opakování jednotlivých rituálů (Bowie, 2008). Z nich se postupem času stávaly mýty, lidé začali používat masky a kostýmy znázorňující jednotlivé jevy. Mýty, které byly takto vystavěny, se postupně objevovaly i v nejen rituálních souvislostech, a to byl první krok k etablování divadla jako autonomní činnosti a uvědomělého druhu umění. Tato teorie předpokládá, že všechny lidské instituce prošly postupným vývojem od jednoduchého ke složitému. Zároveň považuje ty společnosti, kterým se „povedlo“ oddělit divadelní umění od rituálu, za vyšší. Právě období druhé světové války nejdříve vedlo k teoriím o nadřazenosti a podřazenosti ras, tedy sociálních konstruktů, později se ovšem začalo pochybovat o dominanci technologicky založené západní společnosti, která vytvořila atomovou bombu, vážně ohrozila ekologickou rovnováhu planety apod. Na primitivní kmeny se začalo nahlížet jako na organizace, které fungují na základě soudržnosti, tedy pro západní lidstvo představovaly alternativní, byť fungující modely lidského soužití (Brockett, 2008). Divadlo je v dějinách lidstva jedním z jevů, kterým bývá opovrhováno a naopak, který bývá adorován. Ve středověku mělo povahu církevní, později pak čím dál více odráželo stav společnosti, politické problémy apod. Tím si často dokázalo znepřátelit některé vysoce postavené, například na přelomu 16. a 17. století v Anglii byly herecké společnosti vykázány na samý kraj města, hned vedle veřejných domů. K popisu divadla z hlediska metod práce se věnuji v kapitole o herectví,

1.3. Dav

Jako dav bývá označováno jakékoliv větší shromáždění lidí, kteří na veřejnosti vstupují do přímé interakce. Dav je tedy běžnou součástí městského života – ať už se jedná o dav na tržišti, v divadle či zábavním parku. Tyto případy mají jedno společné a to sice, že se nachází větší množství lidí na fyzicky omezeném místě. Jedná se ovšem o tzv. nezaostřenou interakci, kdy jedinci jsou sice na shodném místě a je jich větší počet a plně si uvědomují přítomnost

druhých, každý ale sleduje uspokojení svého zájmu. U nepokojů, demonstrací a paniky je tomu jinak, protože tam je činnost každého jedince pevně spjata s činností ostatních. Dav přechází do zaostřené interakce a začíná se chovat jako jeden celek, jako homogenní hmota. (Giddens, 1999). Giddens také uvádí, že jedinci, kteří se aktivně podílejí na tvorbě davu, jsou mnohdy frustrování, bez způsobu legitimně vyjádřit svůj názor. Mocenské struktury se často davů obávají, nejen kvůli přímé hrozbě, kterou představují, ale také kvůli tomu, že jsou viditelným vyjádřením pocitů sociální křivdy, útlaku apod. Mohou ale díky své agresivní povaze přinést, i přes nepříznivé projevy, pokrok v tématech, o kterých jedná, demonstrují.

Obvykle se rozlišují čtyři druhy davu:

- a) agresivní, atakující jedince, jiné skupiny či instituce
- b) prchající, projevující se ve formě paniky, jíž je zachváčeno nějaké seskupení během určité katastrofy
- c) rabující, projevující se v období hospodářských krizí, hladu a nedostatku, kdy útočí na obchody, sklady a banky, které ničí a vykrádá
- d) demonstrující, vyjadřující svou vděčnost, uznání nebo odsouzení, pohrdání či protest (Maříková a kol., 1996).

Dav jako jev je pro tuto práci velmi důležitým pojmem, protože zmanipulovat ho vyžaduje určité schopnosti, které v období druhé světové války, jemuž se budu věnovat, vlastnilo „pár“ lidí. K jakým důsledkům to vedlo, snad ani není třeba zmiňovat. Má práce se ale odklání směrem k tanci v období od roku 1920 až po konec druhé světové války, tedy do roku 1945. Mým cílem je poukázat na manipulaci davu a ideovou propagaci v umění tanečním.

1.4. Herectví

Počátek herectví sledujeme v Řecku, kde byl herec původně členem dithyrambického chóru. Roku 534 př. Kr. dal Thespis (6. stol. př. n. l.) v Athénách základ pro rozvoj herectví. Nejdříve byli sami básníci herci, později pak Aischylos (525 – 456 př. n. l.) přidal druhého herce a vznikl tak dialog. Asi kolem roku 469 př. Kr. přidal Sofoklés (497/496 – 406/405 př. n. l.) herce třetího. Co se struktury týká, tak první hercem byl tzv. protagonista a ostatní mu byli podřízeni. Řecké herectví bylo z velké části symbolické (Teichman, 1949). Ženské úlohy hráli

mladí muži, s čímž se ovšem později setkáváme např. v alžbětinské Anglii, kde dramata, hlavně Shakespearova interpretovali pouze muži a to ve věku od puberty do mladé adolescence. Měli jiné hlasy, jemnější (s výjimkou mutujících jedinců) a hlavně se vešli do kostýmů, které obzvlášť v ženských variantách byly útlé (Lukeš, 1978). Vrátila bych se ještě na začátek našeho letopočtu, tedy po vzniku křesťanství, kdy docházelo k potírání herectví jako projevu pohanského ducha. Herec byl přijímán do církve jen tehdy, pokud umíral v účinné lítosti nad svým povoláním. A když se uzdravil, nesměl už nikdy v životě vstoupit na jeviště. Postupně však začalo divadlo nad církví vítězit – a to hlavně vzhledem k tomu, že se církev snažila prostřednictvím scénických her přiblížit události z Písma. Ve středověku pak herec býval často označován za kejklíře, komedianta a mastičkáře (Teichman, 1949). 16. století pak dává vzniknout prvním stálým divadelním prostorům, kde se naplno může zdokonalovat herecké umění a to zejména pod vlivem autorů jako Calderón (1600 – 1681), Racine (1639 – 1699), Voltaire (1694 – 1778) a Molière (1622 – 1673). Paralelně s francouzskou vrcholnou klasicistní tvorbou se vyvíjí i italská *commedie dell'arte*, která má pronikavý vliv na herectví v celé střední Evropě. V 18. stol. anglické herectví pokládá základ pro následující 19. století, které pod vlivem romantismu je bráno jako jedno z nejvrcholovějších období hereckého umění. „*Herec je zbaven podrúčí básníkova předpisu. Může tvořit individuálně a dostupuje tu vrcholných projevů v svém umění*“ (Teichman, 1949, s. 118). Proti tomuto směru se etabluje jiný, ve své střizlivosti na jevišti ojedinělý realismus. V dnešní době lze mluvit o velké variabilitě hereckých stylů a prostředků. V našem prostředí, tedy v České republice se jedná zejména o jednotlivé pokusy přímo závisající na konkrétních hrách (způsob interpretace *commedie dell'arte* v Divadle v Dlouhé, či minimalistický velmi civilní přístup v dnes již zaniklém Studiu Komédie).

Tato definice by si zasloužila rozšířit. V úplném základu rozlišujeme mezi herectvím činoherním a alternativním. Každá tato větev má své důležité vlastnosti a charakteristiky, ze kterých potom utváří svůj systém hodnot, a tedy i určité metodické kroky, které uplatňuje v tvorbě představení. Činoherní větev se především opírá o základy teoretických poznatků režiséra, herce Konstantina Sergejeviče Stanislavského (1863–1938). Podle jeho teorie je nejdůležitějším prvkem pro herectví prožívání. Tedy pokud chce herec kvalitně uchopit svou postavu, pak musí čerpat ze skutečných emocí, které opravdu prožil. Jedině tak má šanci pravdivě ztvárnit danou roli. Součástí tohoto systému jsou i náročná fyzická cvičení, neboť

tělo hercovo slouží jako nástroj, který by měl být vždy co nejlépe připraven k použití (Stanislavskij, 1946).

Velmi důležitým faktorem je osobnost herce, to platí i o tanečnících. Pokud je povahy neurotické, vratké čili labilní, pak veškeré emoce ze sebe vydává lépe, ale hůře je opouští. To všechno by ale mělo být v osnovách pedagogů a v mysli každého jednotlivce, aby se naučil na jevišti své emoce absolutně ovládat.

Větev alternativní tvorby se zabývá velmi širokou škálou hereckých disciplín, z těch nejzákladnějších můžeme jmenovat loutkoherectví, pohybové divadlo, site specific. Na pražské Divadelní akademii múzických umění DAMU je přímo Katedra alternativního a loutkového divadla, která má velmi zajímavý způsob práce. Každé 2–3 měsíce se obměňují pedagogové, kteří jsou často z řad generace, která absolvovala na stejné škole, na stejné katedře jen pár let zpět. Studenti tedy mají daleko větší možnost všestranně se rozvíjet, neboť mají příležitost se setkat s novým cirkusem, site specific, s výbornými loutkaři apod. Bohužel soustředit se 2–3 měsíce na disciplínu, která vznikala staletí (např. loutkářské umění), je žalostně málo.

Problém ovšem nastává, a je to spor obou kateder, že tohle striktní rozdělení nefunguje zcela přesně. Protože i loutkové představení v sobě nese prvky činohry, činoherní představení si žádá pohybovou průpravu a site specific s herci, kteří neumí artikulovat, je ztráta času. Stejně tak jako u tanečního umění se neustále setkáváme s potřebou se vymezovat oproti druhým. Jistou paralelu lze najít v odvěké potřebě vymezovat se oproti druhým u rodu *Homo*, kdy „ti druzí“ byli vždy ti zaostalejší, horší, byli to barbaři (Todorov, 2011).

1.5. Tanec/Tanečník

Podobně jako u herectví, měl tanec zpočátku náboženský ráz, byl součástí magických obřadů, rituálů zpravidla doprovázen hudbou nebo zpěvem. Postupně s vývojem společnosti ztrácel tento ráz a dospěl k jevištním formám. Existují tři základní proudy, ve kterých se vyvíjel. Tanec lidový, tanec scénický – také je nazýván jako tanec akademický, a tanec moderní (Gremlicová, 2002). 20. a 21. století je charakterizováno jako „boj o bosé nohy“. Do této doby byli tanečníci zpravidla obuti – u klasického tance do nohy deformujících baletních špiček. „Obnažená noha“ propůjčovala tělu jiný výraz, tanečníci se museli naučit pracovat se

svým tělem podle jiných schémat (Petišková, Vangeli, 2005). První tanečnicí, která se rozhodla tančit bosá a pracovala tím tak i na svém vlastním pojetí moderního tance, byla Isadora Duncan (1877 – 1927). Podle ní nese název soukromá pražská taneční konzervatoř Duncan Centre. Do počátku 20. století nebyla osobnost tanečníka příliš akceptována. Tanec pro mnohé znamenal hudbu a osoby, které jí ztvárňovali, byli brány jako absolutní součást. Choreografové jako již zmíněná Isadora Duncan, Rudolf von Laban (1879 – 1958) či Kurt Joos (1901 – 1979) se začínají výrazněji zabývat tancem z teoretického hlediska a také začínají vytvářet nové směry, které jsou osobní intimní výpovědí jejich tvůrců. Zabývají se pocity, nemocemi, psychickými poruchami. Tanec tedy dostává novou tvář, která má ale dvě strany, přinejmenším. Jedna je ta inovátorská, druhá má až sektářský charakter se sklonem k extremismu. Disciplína byla často hlavní záminkou pro fanatické dodržování určitých pravidel, která měla vést k tělesné hygieně. O tom, kam až takové počínání může zajít, se zmíním později.

1.5.1 Performer

Kategorie, kterou já vnímám spíš jako „podkategorii“ tanečníka, herce, výtvarníka apod. Nazývá se tak kdokoli, kdo tvoří „inovativní umění“, čili může to být loutkář, který se svým malým představením navštěvuje festivaly, nebo výtvarný umělec, který svou výstavu doplní o pohybové či hudební složky; tanečník, který u tance maluje apod. Performer je z anglického slova *performance* – představení/výkon/výtvar. V našich končinách bohužel začíná mít tento výraz často až pejorativní ráz, protože se často přikrývá tímto slovem pseudoumění. Tedy ten, kdo něco tvoří, ať je to prakticky cokoli, je performer. Tím nechci generalizovat všechny *performance* a ani umělce, kteří tento výraz používají a kteří se performery opravdu cítí být. Avšak z mého pohledu se jedná o derivaci z pojmů herec, tanečník, výtvarník atd.

1.6. Kultura

Původ fenoménu kultura je odvozován od latinského *colere*, které nese význam kultivování. „Kultura“ jako autonomní výraz podle domněnek poprvé použil římský filozof Marcus Tullius Cicero (106 – 43 př. n. l.), a to ve svém díle Tuskulské hovory (*Tusculanae disputationes*). Tento filozof použil slova ještě ve významu kultivace duševní, pěstování ducha. Antické pojetí kultury jako aktivity nadále zůstává doménou filozofie a svůj výraz nalézá v axiologických

přístupech ke kultuře jako je uměnověda, literární věda apod. Konceptci kultury jako entity rozpracovali především badatelé, kteří v 19. stol. stáli u zrodu kulturní antropologie. Antropologické pojetí, na rozdíl od axiologického, které do kultury zahrnuje škálu pozitivních hodnot, je principiálně nehodnotící. Kultura je tedy hlavním atributem člověka (Soukup, 2009). O nové pojetí kultury se zasloužil především Edward Burnett Tylor (1832 – 1917), který ve svém dvousvazkovém díle *Primitive Culture* (Primitivní kultura, 1871) vytvořil první širokou antropologickou definici kultury a to jako komplexního celku, který zahrnuje znalosti, víru, umění, mravy, právo, obyčeje a všechny další schopnosti a zvyky, které si člověk osvojil jako člen dané společnosti (Tylor, 1871).

1.7. Nacismus

Velký sociologický slovník pojednává tento výraz jako běžně používaný zkrácený název pro nacionální socialismus, tedy ideologii Hitlerova hnutí, jeho diktátorský režim, který vládl Německu od roku 1933 – 1945 a který se též nazývá hitlerismus. Mezi jeho následky patří druhá světová válka a holocaust. Autoři definice porovnávají nacismus s marxismem a docházejí k názoru, že nacismus je ideologií kognitivně chudší a spíše má podobu emocionálně laděných přesvědčení. Není však systémem víry. Existují tři „anti – orientace“ – antikomunismus, antiparlamentarismus a antisemitismus. V rámci těchto tří prvků se dělí nacismus na pět fragmentů: 1. obhajoba lidové národní komunity (Volksgemeinschaft) jako společnosti bez třídního antagonismu; 2. oslavy meritokratického principu a zvyšování socioekonomického statusu prostřednictvím vzdělání a talentu; 3. oddanosti boji (Lebenskampf); 4. věrnosti sociálnímu životu jako voluntaristickému vztahu „vůdce – přívrženec“; 5. vlastního kultu vůdce. První tři prvky autoři pokládají za radikalizované verze pravicového konzervativního předhitlerovského Německa, poslední dva jsou nové. Vládní a straničtí činitelé i přes ponechávání flexibility, používali tuto ideologii vědomě jako propagandu. Ideologie nacismu nebyla nikdy zcela dokonale jasná (Maříková a kol., 1996). Poslední tři aspekty jsou v této práci zmíněné na konkrétních případech chování, ať už Goebbelsově, či Labanově aj.

1.8. Rasismus

Pro definování tohoto jevu jsem si vybrala krátkou definici z knihy Interkulturní psychologie od Jana Průchy, která mě zaujala jednou pro kulturologa velmi podstatnou informací, a sice že vnímání odlišnosti ve vlastnostech jednotlivých lidí, skupin, národů, je věc přirozená, a nikoli a priori pejorativní. „Průcha tvrdí, že:“

Příslušníci každé rasové skupiny vnímají a uvědomují si specifické vlastnosti své vlastní skupiny a odlišnosti ve vlastnostech jiných rasových skupin. Toto historicky dlouhodobé vnímání rasových odlišností vedlo k vytvoření poměrně stabilních sociálně - psychologických stereotypů a postojů. Je to přirozený, a nikoli pouze negativní jev. Rasismus je souhrnné označení pro takové jednání, které překračuje pouhé vnímání rasových odlišností a přetváří se na nepřátelské aktivity vůči příslušníkům jiné rasy, jež se projevují v diskriminaci, v agresivním chování (verbálním nebo fyzickém) (Průcha, 2004, s. 64).

O rasismu můžeme mluvit tehdy, když jedna skupina, většinou minoritní, je znevýhodňována a zesměšňována, či jinak trestána skupinou majoritní. Různí badatelé se pokoušeli třídit národy světa podle rasového klíče, většinou se dostali k 4 – 5 rozdílným rasám, vždy se ale našla nějaká výjimka, takže ve většině případů se takové dělení ukázalo jako nepoužitelné. Jako příklad může sloužit předpoklad, že se „negroidní“ rasa vyznačuje tmavou barvou pleti a kudrnatými černými vlasy. U původních obyvatel Austrálie, kteří jinak odpovídají „negroidnímu typu“, je tmavá pleť spojena s vlnitými a někdy i světlými vlasy (Giddens, 1999). Teorie, podle které se současné lidstvo vyvinulo z hominidů v několika nezávislých liniích, byla moderní genetikou přesvědčivě vyvrácena (Soukup, V., 2005). Tyto skutečnosti vedly řadu vědců od pojmu „rasa“ v kontextu rodu *Homo* zcela upustit.

1.9. Tanec od začátku 20. století

Pokud můžeme kulturu chápat dvěma způsoby – tedy z hlediska axiologického a antropologického, pak je mým cílem podívat se na případ Rudolfa von Labana hlavně skrze prizma antropologického přístupu. Jelikož jeho jednání coby jednoho z největších choreografů své doby šlo daleko za hranice tance v axiologickém hledisku, pak doufám, že to, na co se budu snažit poukázat, bude vyvolávat otázky. Mám na mysli především fakt, že

v publikacích, které byly buď psané jím, anebo jeho žáky, či statích v souhrnných souborech o světových choreografech se téměř nikdo nezmiňuje o jeho nacistické minulosti. Pro jeho žáky jako by neexistoval fakt, že jejich „guru“ nikdy neopomněl pod dopisy vysoce postaveným lidem nacistického Německa připsat „Heil Hitler!“. V metodických příručkách například pro taneční konzervatoř Duncan Centre v Praze není ani řádka o jeho kolaboraci s nacisty. S lehkou nadsázkou lze říct, že Laban je prezentován jako: narodil se, vystudoval, vrhnul se na taneční scénu, pak žil na několika různých místech v různých zemích a zemřel. Je nasnadě názor, že v té době – tedy okolo druhé světové války, bylo těžké se rozhodnout, jestli přistoupit na určité ideologické názory, a mít tak práci a rodinu v relativním bezpečí, anebo na ně nepřistoupit a čekat, jak a kdy bude daný člověk zdiskreditován, zničen, vymazán. Toto je otázka nejen morálky, ale podrobnějšího historického exkurzu do dané problematiky. Já bych se v této práci ráda zdržela hodnotících úsudků, mým cílem je doložit, že studium pramenů vedlo ke konkrétnímu závěru. Zásadní informací však pro mě je, že Rudolf von Laban byl absolutně dobrovolně jedním z propagátorů nacistických idejí v tehdejší Třetí říši.

Tanec od začátku dvacátého století prodělává řadu změn, které ho později rozdělí na dva navzájem si konkurující tábory. S nástupem století, které se otevřelo mnoha uměleckým směrům, se i tanec dává do „pohybu“. Do této doby byl nejrozšířenější obrozenecký klasicistní tanec, tedy takový, který měl jasně danou narativní linku, hudební složku, text, kostýmy a rekvizity. Ovšem jako reakce na hrůzy první světové války, na hospodářský vývoj ve světě i na postupnou feminizaci a emancipaci se začal vyvíjet „výrazový tanec“ (nebo také „expresivní“, později v nacistickém Německu nazýván jako „Ausdruckstanz“). V této době se také začalo víc mluvit o tzv. „hygieně těla“, tzn. o kultivaci tělesné schránky (Smithová, 2011). Na toto konto bylo velmi kritizováno u klasické taneční techniky vytočení v kyčlích „en dehors“. Tudíž se začal klást důraz na alternativy, na hledání způsobů, jak zpracovat aktuální témata a jak se oprostit od starého systému, který pracoval podle přesně daných pravidel a kritérií, které často vedly k tělesným deformacím mimo jiné.

Odpovědí na tohle hledání je právě expresivní tanec, který čerpal inspiraci v přírodě – například pohyb větví ve větru, vlny; v dětském spontánním pohybovém projevu; v projevu duševně chorých; ze společenských tanců tehdejší doby; z němé grotesky; výrazný zájem byl projeven o cizokrajné taneční kultury – tance vířivých dřevíků; způsob, jakým se hrálo divadlo

v Japonsku, Indii či Thajsku; a v neposlední řadě také bylo také čerpáno z archaických vrstev evropského folkloru (Gremlicová, 2002).

Úsilí o obrození tance nachází oporu například i u Nietzscheho nebo ze spolupráce s modernou, hudebníky, režiséry, literáty, výtvarníky a scénografy. Umělci jako Igor Stravinskij (1882 – 1971), Max Reinhardt (1873 – 1943), Paul Claudel (1868 – 1955), Jean Cocteau (1889 – 1963), Adolphe Appia (1862 – 1928) nacházeli v tanečním umění důležité spojení svých vlastních snah. V samotném tanci se výrazně projevuje impresionismus, dadaismus, civilismus a futurismus, v Čechách pak zejména poetismus. Oproti tomu v Německu je nejmarkantnější identifikace s expresionismem. Přejdeme nyní k tomu, co se tanec snažil říct, neboli čeho chtěli tvůrci dosáhnout, čemu se nejvíc přiblížit, co sdělit:

- Konstituování sociálních utopií – tanec jako zdroj obrody a očisty individua – toho se snažili docílit zvláště Isadora Duncan či Rudolf von Laban.
- Filozofické ideje – tanec jako svébytná forma komunikace a poznání, prostředek harmonizace mikrokosmu člověka s makrokosmem – opět zde figuruje Rudolf von Laban.
- Náboženské poznání – tanec jako způsob dosažení náboženského vytržení a splynutí se sakrální autoritou – tím se nejvíce zabývala žákyně a později i kolegyně Labana Mary Wigman (1886 – 1973).
- Objevily se i snahy o oproštění se od hudebního doprovodu a jakéhokoliv divadelního herectví, tedy snaha o etablování tance jako nezávislé entity, tanec sám o sobě – o to usiloval opět Rudolf von Laban (Gremlicová, 2002).

Všechny tyto pojmy zapadnou v mé práci do vzájemných souvislostí. Tanec ve spojení s nacismem může být velmi nebezpečným. Ideologie nacismu je postavená především na emocích, a to převážně na nenávistných. Tanec 20. století je právě a hlavně o vyjádření citových pohnutek a tím mohou být emoce téměř jakéhokoliv charakteru, tedy i nenávist a zloba nebo čistota a krása.

2. Divadelní antropologie

„Divadelní antropologie je obor, který hledá užitečné rady spíše než všeplatné principy. Nemá pokoru vědy, ale ctížádost odhalit souvislosti, které může divadelní umělec pro svou práci použít. Nepokouší se odhalit zákony, studuje pravidla chování“ (Barba, Savarese, 2000, s.6).

Citace ze Slovníku divadelní antropologie odkazuje na skutečnost, že definovat či úzce profilovat tento obor je věc nemožná. Proto jsem se rozhodla uvést dva základní směry, jakými se může divadlo ubírat, dva konkrétní příklady západní a východní civilizace a jejich způsob práce.

Divadelní umělci na Západě nemají organizovaný soubor pravidel, rad, o které by se mohli opřít – jediná opora je text a režisér. Oproti tomu tradiční asijský divadelní umělec vychází ze soustavy organických a důkladně prověřených absolutních pokynů, tzn. pravidel, která kodifikují uzavřený herecký styl představení, jemuž se musejí podrobit všichni interpreti určitého žánru. Ti, co nemají pravidla, mají údajně větší svobodu, což tak nutně být nemusí, jelikož západní herce/tanečníky ona absence pravidel spíš spoutává, protože se nemají na co spolehnout.

Na začátek této kapitoly bych chtěla podotknout, že rozdíl mezi hercem a tanečníkem má velmi neostré hranice. „Pro příklad uvedu situaci, kterou popisuje Eugenio Barba:“

Gordon Craig, který pohrdal pokrouceným výrazivem, jakého užívali kritici, když popisovali zvláštní způsob chůze anglického herce Henryho Irvinga, prostě řekl:

„Irving po scéně nechodil, on na ní tančil.“ Podobný posun od divadla k tanci, tentokrát ale v negativním slova smyslu, se objevil při odsuzování Mejercholdova výzkumu. Po zhlédnutí jeho představení Don Juan někteří kritikové psali, že ve skutečnosti neudělal divadlo, ale balet. Pro naši kulturu charakteristický sklon rozlišovat mezi divadlem a tancem vypovídá o hluboké ráně, o prázdnu bez tradice, která stále hrozí tím, že povede herce k popírání těla a tanečníka k virtuozitě.

Asijskému umělci připadá takové rozlišení absurdní, stejně jako by připadalo absurdní evropskému divadelnímu umělci v jiných historických epochách, například šaškovi nebo komediantovi v šestnáctém století (Barba, Savarese, 2000, s. 10).

Je to skutečně otázka západní kultury, která se často vymezuje oproti druhým, i když v tomto konkrétním případě mluvíme o tom, že tanec v sobě obsahuje herectví a naopak?

Myslím, že problém tkví v tradicích, jež v sobě často nesou systém přísných pravidel, které se buď časem uvolňují anebo naopak „utušují“. Například v japonském způsobu divadla Nó existují přísná nařízení, která žákům a pozdějším hercům zakazují se chodit dívat na jiná představení, nesmějí číst o jiných alternativách divadelního vyjádření, zkrátka veškerá jejich pozornost padá jen a jen na divadlo Nó. Odměnou za toto vynaložené úsilí jim pak je absolutní preciznost a čirá krása každého představení.

2.1. Nó

Ve zkratce se pokusím popsat, co vlastně japonské divadlo Nó představuje. Nó vděčí za svůj původ *sarugaku* – nó, které vzniklo syntézou pevninských rituálních prvků, hudby a tance s akrobacií a pantomimou. *Saguraku* v překladu znamená „opičí hudba“, jednalo se o hlučnou zábavu s až cirkusových ráz. Počátkem dvanáctého století si *saguraku* – nó upravili buddhisté, aby jejím prostřednictvím vykládali své učení. Tím se z této původně hlučné zábavy stalo něco, co bylo spíše podobné středověkým mystériím. Hrál se především v chrámech, kde hráli kněží. Když pak postupně tyto hry začaly lákat víc lidí, herci se rozhodli systém převzít a hrát v jiných prostorách a v jiných než jen slavnostních časech. A tak se začaly formovat prvky samostatného divadla Nó, které přestalo mít jen náboženskou náplň. Od čtrnáctého století lze mapovat cechy herců Nó (Brockett, 2008). Za největšího dramatika je považován Zeami (1363 – 1443), který byl údajně autorem až dvou set čtyřiceti her, které dodnes tvoří repertoár Nó. Toto divadlo je produktem především čtrnáctého a patnáctého století, hry se nijak extrémně během staletí neposouvaly jiným směrem. Nó je výrazně ovlivněno zen buddhismem především v myšlence, že individuální tužby je třeba překonat anebo že nic v pozemském životě není trvalé. Jsou různé typy her Nó jako například hry o válečnících, hry o ženách či o šílených ženách, které přišly o dítě. Schéma každého představení je následující: začíná se ztvárněním nevinnosti a míru božského světa, pak lidských chyb, pokání a možnosti záchrany, a nakonec porážky sil, které stojí v cestě míru a harmonii. Podle Zeamiho tkví krása v náznaku, prostotě, jemnosti a zdrženlivosti. Nó se nevyznačuje zpřítomňováním, ale funguje jako vzpomínka na minulý děj a jeho rekonstrukce, jež má vyvolat u publika určité emoce.

Je to hudebně taneční drama, takže psaný text funguje jen jako dějový rámec. Všechny hry Nó vrcholí tancem a zpěvy, které mu předcházejí, jsou vypravěčem děje. Soubor se obvykle sestává z šesti- až desetičlenného sboru a jednoho herce, který tančí, zatímco ostatní zpívají příběh. Všichni herci jsou tradičně muži. Nosí masky – mužské, ženské, masky božstev a démonů. Kostýmy jsou velmi pestré a založené na nápodobě kostýmů Zeamiho. Mezi nejdůležitější rekvizity, kterých je mimochodem mnoho, patří vějíř. Slouží jako znázornění dujícího větru, proudící vody či vycházejícího měsíce. Jinak vůbec nepoužívají žádné složité dekorace. Herci samotní jsou v tradici Nó přímo vychováváni od útlého věku, je to pro ně čest, zároveň také mnoho let práce na preciznosti (Brockett, 1999). Takto hrubým nastíněním pravidel a znaků jsem chtěla poukázat na složitost a propracovanost tohoto asijského divadla. Masky byly nedílnou součástí i antického divadla, kde, jak jsem se již zmínila v úvodu, také plnily symbolickou funkci.

Rozmanitost divadelních forem je velmi široká a popsat jen půlku z těchto rozličných způsobů práce by si zasloužilo samostatný prostor. Já jsem však chtěla zdůraznit rozdíl mezi západní a východní tradicí a vybrala jsem si pro tento účel dva naprosto rozdílné divadelní světy. Tedy ten „náš“ a ten přísný a absolutně přesný systém divadla Nó.

2.2. Izolovat?

Druhá stránka věci, se kterou se setkáváme v západním světě, je uvolněnost tradic, která vede k větší svobodě, ale podle mě také ztrátě něčeho, o co by se dalo ideově opřít. Již zmíněné japonské divadlo má systém tradic, které se předávají z učitele na žáka, z generace na generaci. Umělci bez tradic a silných kořenů se často opírají jen o text a režijní pokyny. Má ale potom takové například divadelní představení smysl? Můžeme tím něco předat, i když západní divadelní systém rozhodně není tak rigorózní a spíš než o systém se jedná o osvědčené postupy práce? Myslím, že je potřeba velmi odlišovat, o jaké texty se jedná a samozřejmě v jakém prostředí vznikly. Pokud například v Rusku budou divadelní umělci pracovat na hře od Antona Pavloviče Čechova, pak způsob práce „herec – text – režisér“ může být absolutně adekvátní. Mám na mysli to, že herec Nó má jiné předpoklady k práci a jiné tendence nahlížení na věc, jež by zase nemohly fungovat u třeba již zmíněného ruského divadla. A pak je to také neopomenutelná osoba Stanislavského, která určité principy platné pro herce nastínila.

Jedním z mála Evropanů, kteří se pokoušeli po vzoru asijských kultur sestavit systém pravidel, byl Etienne Decroux (1898–1991), který je považován za zakladatele moderního mimu. I v jeho metodách výuky byl požadavek izolace od okolních jiných technik, jež by mohly poskvřnit či doslova pošpinit techniky jeho. Vzhledem k tomu, kolik se v oblasti divadelního/tanečního umění objevuje postupů, náhledů, způsobů práce, je jasné, že aby se systém uchoval, pak je potřeba ho izolovat. Tady se dostávám i ke konfrontaci s Rudolfem von Labanem a jeho technikami, neboť právě díky jeho systému tanečního zápisu se mu podařilo vytvořit ucelený systém, který je dodnes aktuální. Laban bývá často přirovnáván k vizionáři (Bradley, 2008) a to hlavně díky tomu, že to, co se mu podařilo, tedy kinetografie, je v Evropě jednou z mála celistvých soustav tanečního pohybu. Navázal tak na tradici asijského divadla a podařilo se mu to mimo jiné i vzhledem ke strohosti a uzavřenosti ve své práci. Nenechával se ovlivňovat jinými tanečními technikami, soustředil se pouze na jeho pojetí tance v propojení s celým prostorem, s vesmírem.

2.3. Bytostná přítomnost

Další z velmi důležitých pojmů, které divadelní antropologie zdůrazňuje, je tzv. *bios*. A to sice bytostná přítomnost herce/tanečníka na jevišti. Jak je možné, že někteří herci/tanečníci už jen svou přítomností na jevišti přitahují publikum? To je otázka, na kterou nám pomůže si odpovědět skutečnost, že v běžném životě užíváme každodenní techniky, které jsou úsporné. Tzn. za co nejméně vynaložené energie získat co nejvíc (Barba, Savarese, 2000). Naše tělo prakticky funguje v „úsporném módu“, aby si šetřilo energii na nečekané a třeba vypjaté situace. Ovšem herec/tanečník často užívá technik nekaždodenních, neboli každý, i velmi obyčejný akt jako například čištění zubů, je vědomě předváděn a je také tomu vynaložená určitá síla. Herec/tanečník stojí na jevišti – to je pro člověka, který není součástí divadelního představení běžná činnost, kterou ani nevnímá. Aktér si ale plně uvědomuje, v jaké pozici se právě v onom okamžiku jeho tělo nachází. Každý jeho sval je v napětí a spojení s celým prostorem okolo něho. Je ale potřeba zdůraznit, že ne všichni herci/tanečníci jsou toho schopni.

Vidím zde spojitost s vysoce postavenými nacisty. Když přišel Hitler na pódium, často chvíli jen stál a nic neříkal. Z četných obrazových záznamů bylo znatelné, že lidé, kteří ho sledovali, téměř ani nedýchali. Můžeme si dovolit i tady tvrdit, že šlo o bytostnou přítomnost, tedy o

bios, který dokázal manipulovat? Myslím, že skutečně už jen bytostná přítomnost na ostatní působila téměř hypnoticky. Čili muselo tam být něco „víc“. Dostávám se k poměrně důležité části své práce, a sice k tomu, že divadlo může často sloužit jako prostředek i k takovým situacím. Protože co byly veškeré proklamační projevy Hitlerovy? Byla to důkladně připravená monologická představení se všemi pauzami, pohledy v „dáli“ i přesně do očí, s intonací směrem nahoru, ztišenou, zesílenou až téměř do křiku. On sám si prý pečlivě každý projev trénoval. Mám ale dojem, že jen trénink nestačí, bios souvisí i s charakterem člověka. Je to něco, s čím se jedinec narodí a může to, stejně jako talent, rozvíjet.

3. Joseph Goebbels

Vzývání nadpřirozeného činitele tam, kde nemůžeme nalézt přirozené vysvětlení, je způsob, jak se zbabělci a lenoši chtějí vyhnout nezdaru. Sir Thomas Browne

Považuji za podstatné věnovat jednu kapitolu člověku, který měl vliv na celou oblast kultury ve Třetí říši. „Na úplný začátek přikládám ukázkou z jeho deníků, kde se vyjadřuje o Adolfu Hitlerovi (1889 – 1945):“

Je radostné s ním být sám, kdy může mluvit volně a přirozeně. Je to nejlepší vypravěč, jakého znám. Pracuje se s ním skvěle a patří k těm nemnohým, kteří, když jednou člověku věnovali svou důvěru, nechají ho, aby si nadále počínal volně, a neomezují ho... Nepřátelský tisk ho vykresluje naprosto falešně a vyvolává o něm docela mylnou představu. Není na světě nikdo nevhodnější pro úlohu tyрана než Hitler. Je nejen obdařen schopností rychle a správně se rozhodovat, ale osobně má kolem sebe auru laskavosti a srdečné dobromyslnosti, a tím si získá každého, kdo se k němu přiblíží (Reuthe, 2009, s. 105).

3.1. Život Goebbelsův

Joseph Goebbels (1897–1945) složil Hitlerovi věrnostní slib, který také dodržel až do konce svého života, tedy do momentu sebevraždy, kterou spáchal se svou manželkou Magdou Quandtovou poté, co jí dovolil otrávit jejich šest dětí.

Prohlašuje: „Člověk dobrého charakteru, který se nemusí nutně ve věcech vyznat, je vždy lepší než člověk inteligentní, ale ne příliš charakterní... Politika se daleko více točí kolem charakteru než kolem intelligence – svět dobývá odvaha!“ (tamtéž, s. 118).

Z jeho deníků je patrné, že si byl sám velmi dobře vědom svých kvalit, a to až v ješitném a silně egoistickém slova smyslu. Mnoho lidí, kteří se s ním setkali, o něm mluví jako o „malém, křivém člověku s pichlavýma očima, který byl neuvěřitelně inteligentní“ (Fraenkel, Manvell, 2008), možná nejvíc ze všech členů národněsocialistické strany NSDAP. Dával najevo svou aroganci i to, jak pohrdal intelektuály. Byl mu dán velmi nepříjemný vysoký hlas. V dětství prodělal dětskou obrnu, byl neduživým precitlivělým dítětem. Postupně dorostl do mladíka, který zůstal drobným a pravou nohu „tahal“ za sebou, kulhal. Jistě i tato událost z dětství

formovala jeho charakter. Neustále měl pocit, že musí být lepší, jako kdyby chtěl svůj tělesný hendikep vyrovnávat. Kromě toho, že byl údajně velmi inteligentní (později pak získal doktorát za práci o romanopisci z období romantismu Wilhemu von Shützovi) a svá volná odpoledne trávil četbou, tak se ve svých školních letech nezdráhal žalovat na ostatní (Fraenkel, Manvell, 2008). Nebyl tedy oblíbený. Tento charakterový znak mu zůstal až do dospělosti a zřejmě mu i „pomáhal“ v budování kariéry až na post nejinteligentnějšího a nejnebezpečnějšího představitele zla dvacátého století.

K ženám prý byl nesmělý a podle vlastních deníků až romantický, dokonce psal i básně a milostné dopisy, sepsal i literárně obsáhlejší, údajně autobiografický román Michael. Své literární ambice nikdy neodložil a krasopis si uchoval i pro schvalování těch nejzrůdnějších dokumentů, které vedly k masovému vyhlazování Židů během druhé světové války. Od roku 1933 zastával post ministra propagandy a lidové osvěty. Za jeho působení byly nacistické a rasistické ideje masově šířeny, Goebbels se snažil lidem vštípit základní myšlenky národního socialismu. Je známý např. událostí, kdy dal příkaz k pálení židovských a protinacistických autorů. Nacistická komanda dostala za úkol vtrhnout do knihoven jak veřejných, tak soukromých a zabavit tam knihy autorů, jež byly na indexu. Knihy se odnášely na jednu hromadu – v berlínském případě na náměstí Kaiser Franz Josef Platz k večernímu obřadu. Později k večeru se pak dostavili studenti s pochodněmi, které povzbuzovali příslušníci SA (úderné oddíly, Sturmabteilung) k tancům a vyvolávání nacistických hesel kolem zapálených knih. Mezi autory, kteří „leželi v plamenech“, byli například Heinrich Mann, Stefan Zweig, Sigmund Freud, Karl Marx či Heinrich Heine. Později mu toto rozhodnutí bylo vyčítáno a shledáno jako zbytečné (Koonzová, 2009).

„Pro ukázkou, jakým stylem Goebbels uděloval své pokyny spolupracovníkům po vstupu Německa do Společnosti národů (de facto po podepsání Versaillské smlouvy v roce 1917 – pozn. autorky) jsem použila tento výňatek:“

Okolnímu světu musí všechna naše propaganda přesvědčivě zdůrazňovat, že Německo si nepřeje nic jiného než mírové urovnání všech nevyřešených problémů... Všichni, kdo odmítli přistoupit na spravedlivé požadavky Německa, musejí být dovedně obviněni z toho, že nebylo dosaženo mírového porozumění. Je třeba to dělat nevtíravě a způsobem neustále se proměňujícím... Přinejmenším část zahraničního

veřejného mínění musíme přesvědčit, že Německo nemá jinou možnost než učinit to, nač má naprosté právo (Fraenkel, Manvell, 2008, s. 155).

Jako příklad upjatosti a absolutní Goebbelsovy moci uvedu situaci, která se stala v berlínském kabaretu Katakombe. Zde byla zakázána tradiční kabaretní představení, která se vyjadřovala o politické situaci. V květnu 1935 vyšlo tiskové prohlášení napsané velmi chladnou úřední řečí, kde bylo toto místo odsouzeno jako útočiště Židů a dalších „nepřátel státu“. „Takto se Goebbels vyjadřuje o obviněných:“

Herečka představující prostitutku zlehčovala sbírky pro Fond zimní pomoci a došlo k agitaci proti sbírkám vůbec, k hanobení vojenských a stranických uniforem, k zesměšňování organizace strany a k očerňování systému odvodu branců. Stoprocentní Žid, který se jako takový v Německu těší pouze právům hosta, se opovážil pronést znevažující poznámky o politických událostech v zemi. Následovalo zatčení a policejní výslechy. Při výsleších se ukázalo, že účastníci politického představení kabaretu byli zčásti jen povrchně zpraveni a zčásti vůbec nebyli informováni o významných politických institucích nového státu, jež učinili cílem svého ironizování. Dostanou příležitost tento nedostatek napravit poctivou a řádnou prací v táboře (tamtéž, s. 146).

3.2. Nový orgán, Goebbels ministrem

Jak uvádí Fraenkel a Manvell (2008), Ministerstvo propagandy a veřejné osvěty se skládalo ze sedmi odborů:

ODBOR 1 – legislativa a právní problémy, rozpočet, finance a účetnictví, personalistika, ministerská knihovna, Říšská komora kultury, Rada pro obchodní reklamu, veletrhy a výstavy

ODBOR 2 – koordinace propagandy a veřejné osvěty, regionální správy ministerstva, Německá politická akademie (Hochschule), oficiální ceremonie a demonstrace, státní znaky, rasové otázky, Versailleská smlouva, mládežnická organizace, obchodní a sociální politika, zdraví národa a tělovýchova, východní a pohraniční otázky, Státní výbor pro cestovní ruch

ODBOR 3 – rozhlas, Státní rozhlasová společnost

ODBOR 4 – domácí a zahraniční tisk, žurnalistika, tiskové archivy, zpravodajství, Státní sdružení německého tisku

ODBOR 5 – kinematografie, filmový průmysl, filmová cenzura, cenzura literatury pro mládež

ODBOR 6 – divadlo, hudba a výtvarné umění, správa divadel, inscenace a režie, scénografie, národopisné soubory

ODBOR 7 – Obrana proti kontrapropagandě doma a zahraničí

Pro tuto práci je důležitý Odbor č. 6, pod jehož správu patřil i tanec, který, jak později zjistíme, plnil úlohu nacistické propagandy a v jehož čele se vystříдалo několik světově význačných choreografů přesně podle studeného nacistického konceptu.

„Dostala jsem se k zajímavé informaci poodkrývající osobnost Goebbelsovu:“

Goebbels toužil pracovat v divadle ... Nacvičoval svá vystoupení jako herec a šlo mu vždy více o to, jak zapůsobit na publikum, než o význam toho, co říkal. To byl pouhý scénář, skrze nějž naplňoval svou rozdychtěnost po úchvatném veřejném vystoupení. Byl to nanejvýš výkonný exhibicionista... jen zřídka utrousí nějakou tu jedovatost, protože narazil na obecnstvo, které bylo vůči jeho talentu netečné, lhostejné a naježené. Stejně pohrdlivě se vyjadřuje o většině ostatních nacistických aktivistů. Když vyslechne zvlášť bezbarvý projev, pronese: „Zdržel jsem se vystoupení, ale někdo jiný plácal nesmysly“ (tamtéž, s. 66).

V jeho hereckých nebo exhibičních ambicích nacházím spojitost pro jeho působení coby ministra propagandy a veřejné osvěty, a to především v sekci číslo 6, kde se mu dařilo čteně používat cenzury, a nasměrovávat tak veškeré kulturní dění k idejím, jež neomylně propagoval.

Spíše než ucelené informace o tomto člověku se chci pokusit vykreslit pomocí citací z různých zdrojů (hlavně jeho deníkových záznamů) jeho obraz, jak byl ve své zlobě variabilní. „Pro ukázkou skutečné chladnokrevnosti Goebbelsovy mi přišel na mysl rozhovor, který vedl s Göringem a který se týkal toho, jestli Židé budou mít právo na ježdění vlakem a jak to bude s místy k sezení:“

Goebbels: ... Dále pokládám za nezbytné zcela Židům zabránit objevovat se na veřejnosti, zvláště tehdy, kdy by jejich přítomnost mohla působit provokativně.

Uvědomujete si, že ještě dnes je docela dobře možné, aby Žid cestoval v jednom kupé spacího vozu spolu s Němcem? Myslím, že by říšský ministr dopravy měl vydat vyhlášku, kterou se povinně zavedou zvláštní kupé pro Židy, a zároveň se ustanoví, že když bude takové kupé plné, není žádný Žid oprávněn činit si nárok na nějaké další místo, že vůbec Židé za žádných okolností nesmějí ve vlaku přijít dohromady s Němci a vlastně by vůbec neměli dostat místa k sezení, pokud nesedí všichni Němci, a než by Žid seděl v kupé plném nebo jen zpola plném Němců, měl by podle mě stát venku v chodbičce.

Göring: Nebylo by jednodušší a rozumnější jim prostě dát jejich vlastní kupé?

Goebbels: Možná, ale rozhodně ne tehdy, když bude vlak nacpaný.

Göring: No tak co s tím. V každé soupravě by musel být jenom jeden židovský vagon, a když ten bude plně obsazen, tak budou muset další Židé prostě zůstat na nádraží.

Goebbels: No dobrá, ale zvažme, že třeba nebude tak moc Židů, kteří by chtěli jet řekněme rychlíkem Berlín – Mnichov. Dejme tomu, že v tom jejich voze nebo kupé budou jen dva Židé, zatímco všechny ostatní vagony a kupé budou přeplněné. V takovém případě jako by ti dva Židé měli speciální výsadu, a tudíž by to pravidlo mělo znít tak, se si Židé mohou činit nárok na místo k sezení jen tehdy, když všichni Němci řádně sedí.

Göring: Nemyslím, že je třeba tohle všechno uvádět v nějaké vyhlášce. Dejme tomu, že by nastala taková situace, že v jinak nacpaném vlaku sedí jeden či dva Židé v prázdném kupé – no tak se krucinál prostě vykopnou, no ne? I kdyby měli zbytek cesty prosedět na záchodě. Na to nepotřebujeme žádné uzákonění, no ne?

Goebbels: ... Je tu ještě další věc, kterou je třeba zvážit. Nebylo by vhodné Židům plně zakázat vstup do všech německých lesů? Dnes se ještě pořád v celých hejnech prohánějí po Grünwaldu. Řekl bych, že je to provokativní, že při tom může docházet a také dochází k incidentům.

Göring: Tak tedy dobrá. Přidělme Židům určitou část určitého lesa, kterou budou mít pro sebe, a Alpers se může postarat, aby tam také byla vysazena určitá zvířata –

míním taková, která vypadají jako Židé. Mám na mysli losy, ti mají takový nos jako hák, no ne? (tamtéž, s. 161).

Jako by ten rozhovor napsal někdo z absurdních dramatiků. Tak se to zdá z pohledu dnešního. Na celé té věci je hrozné, jak odosobněně a lhostejně o Židech Göring s Goebbelsem mluví. Použila jsem tuhle ukázkou skutečně se záměrem poukázat na absurditu a mrazivost celé věci týkající se židovské otázky za Třetí říše.

O charakteru Goebbelse jsem za sebe nechala mluvit hlavně citace, které jsou autentičtější, než má interpretace jeho činů.

4. Rudolf von Laban

Děsím se davu, je nejkrutější a nejloupější ze všech přírodních živlů. Karel Čapek

„Byl to vyhraněný intelektuál. Je pokládán za zakladatele moderní taneční teorie (včetně vytvoření choreografického zápisu, zvaného labanotation). Jeho význam jako teoretika a pedagoga převyšuje výrazně jeho význam jako tanečníka a choreografa“ (Petišková, Vangeli, 2005, s. 42).

O kolaboraci lidí nejrůznějších profesí s nacisty se všeobecně ví mnohé jako u příkladů filozofa Martina Heideggera (1889-1976) či Mircea Eliadeho (1907 – 1986). Zřejmé je, že oblast umění z tohoto hlediska tak často hodnocena nebývá. Můj názor je takový, že na umění a umělce, ať už se jedná o výtvarníky, sochaře, spisovatele, herce nebo tanečníky, je z dlouhodobého hlediska nahlíženo jako na něco „vznešeného a člověku přínosného“. Málokomu se chce věřit či se zabývat tím, že by možná takoví lidé, tedy ti podle mnohých „vyvolení“, mohli mít něco společného s tak nebezpečnou a na nenávisti založenou ideologií, jako byl právě nacismus. Je pravda, že se postupně poodkrývají některé skutečnosti (jako u příkladu módní návrháčky a jedné z největších osobností světové módy Coco Chanel, o jejíž nacistické minulosti pojednával dokumentární film z třináctidílného cyklu BBC v režii Arnie Custo). Ale v případě choreografa a tanečního teoretika Rudolfa von Labana se v odborných publikacích, které jsou určeny pro tanečníky a studenty tanečních škol, jednoduše jeho historie a spolupráce s nacisty „přeskakuje“.

4.1. Dvě strany taneční mince

Od roku 1920 jsou známy snahy o obnovu a inovaci tance i fyzického cvičení (gymnastika, akrobacie, cirkus apod.). V Evropě lze 20. století tedy považovat za jedno z přelomových, kdy se tvůrčí osobnosti snažily jít proti stávajícím paradigmatům a přijít s něčím, co odráží politické i společenské pozadí. Rudolf von Laban byl právě jedním z těchto vůdčích jedinců, kteří se snažili tanec obrátit víc k člověku samému. Můžeme mluvit o odvrácení se od příběhu jiných k tanečníkovi samému a k jeho pocitům. Tedy na jedné straně zůstávají tradiční schémata vedené zejména ze strany Rusů – a to především baletním mistrem Sergejem Ďagilevem (1872 – 1929), a na straně druhé vystává celá řada choreografů v čele s Isadorou Duncanovou (1877 – 1927), Mary Wigmanovou (1886 – 1973) a objektem mého

zájmu Rudolfem von Labanem. Proč zrovna on je předmětem mé práce, je otázka, na kterou postupně odpovím. Za hlavní důvod pokládám to, že jako jeden z nejbližších spolupracovníků ministra pro propagandu a veřejnou osvětu Goebbelse byl takřka ze dne na den zdiskreditován a jeho největší počin, tedy choreografie k olympijským hrám v Berlíně v roce 1936, zakázán. Proč? Jaké důvody vedly k tak náhlé změně názoru a jak vůbec vypadala komunikace mezi ním a Goebbelsem, se pokusím nastínit.

4.2 Společenské teorie o původu lidských ras

Ve druhé polovině devatenáctého století přišel francouzský filozof Joseph Artur Comte de Gobineau (1816–1882), pokládáný za zakladatele vědeckého rasismu, s Esejí o nerovnosti lidských ras (1942), kde tvrdí, že lidské bytosti jsou rozděleny do několika rozdílných ras a každá z těchto kategorií zastává určité hodnoty a má určité charakteristiky. Kdekoliv se rozvinula tzv. vyšší kultura, byla za tím bílá rasa nebo přesněji „bílé plemeno“ (vyzdvíhoval pak zejména Árijce). Mezi morálně nižší rasy pak řadil „žlutá a černá plemena“. Stejně tak věřil v to, že morální hodnoty nejsou ani tak dány kulturou a prostředím, kde člověk vyrůstá, ale biologicky (Gobineau, 1942). Čili pokud se narodí dítě „bílému“ člověku, jistě bude daleko chytřejší a jako lidská bytost „kvalitnější“ než dítě nomáda. Autor této eseje vůbec nebral v potaz fakt, že dítě afrického nomáda nebo třeba mongolského kočovníka má jiné podmínky k dosažení vzdělání než dítě narozené v Evropě ve středostavovské rodině, která má prostředky k dosažení určitého stupně učenosti. Tvrdil, že nemá smysl zkoumat jedince, ale masy, jedině tak lze dosáhnout správného výsledku v hodnocení jednotlivých ras. Už samotný výraz „hodnocení“ mě děsí. Gobineau zároveň dodává, že nechce podceňovat jednotlivce a že se může stát, že někde uprostřed té celkem „hloupé“ rasy bude jeden vzdělanec. Tím pádem se vyhýbá jakémukoliv obvinění z rasismu. Prahnutí po neustálé klasifikaci, potřeba vymezovat se proti ostatním, vyzdvíhat „jedince s menším podílem pigmentu“ je v současném světě stále aktuální. S rasismem se setkáváme pořád. Často to může být rasismus více méně skrytý, jako když někdo řekne, že ta čtvrt, kam se nově přistěhovali Romové, je strašně špinavá.

Gobineauovy myšlenky později převzal Stuart Houston Chamberlain (1855–1927), který přímo ovlivnil Hitlera v jeho názorech na Židy. Chamberlain byl britského původu, ale v roce 1916 přijal německé občanství. Ve svých dílech se věnuje převážně židovské otázce,

vyzvedává árijskou rasu s nordickými a germánskými kořeny a tvrdí, že Ježíš sice mohl být Žid svou vírou, ale původem byl Árijec. Podle Hitlera zůstanou germánské kmeny např. na území Severní Ameriky svými pány dlouho, dokud se někdo nedopustí krvesmilství. Výsledkem takového počínání je vždy pokles úrovně vyšší rasy a s tím spojený mentální i fyzický úpadek. Pokud germánská rasa zahyne, pak s ní i všechny krásy světa, neboť ona je tvůrcem všeho okolo nás. Hitler přirovnává Židy k parazitům, kteří se živí na těle jejich „vládného“ hostitele, tedy Německa. Údajně to dopadne tak jako se všemi „bacily“, zahubí nakonec toho, kdo jim dává potravu. O Židech se dále vyjadřuje jako o „ne národu“ bez kultury a bez nároku na vlastní území. Jsou to dle jeho mínění spolky, které si vytvořily náboženství jen kvůli udržování čistoty židovské krve. A jako poselství na konci knihy se objevuje věta, že pokud Mein Kampf bude rozšířen do ostatních zemí světa, kde bude poctivě přečten, pak lze považovat židovské nebezpečí za překonané (Hitler, 2000).

Konec devatenáctého a začátek dvacátého století byl ve znamení teorií, které samy o sobě, nezačleněny do konkrétního kontextu, nemusely znamenat mnoho, ale zpracovány „podle potřeby“ se jevily jako průvodní příčiny pozdější nenávisti vůči Židům během Hitlerova působení.

Mohla se promítnout otázka původu i do oblasti tance? Na tuto otázku odpovím v následujícím textu, avšak jak jsem již nastínila dříve, spojení tance a ideologie nacismu může být velmi nebezpečnou záležitostí přinejmenším proto, že tanec byl vždy o určité svobodě projevu. Je to přece jeden z uměleckých oborů, který je posuzován kategorií krásy. Možná, že Třetí říši se právě víc hodil tanec expresivní, než klasický, a to proto, že ten se dal navíc posuzovat podle jiných kritérií, než jen krása, technika, propracovanost apod. A tudíž se mu daly vstřípit ideologické názory a náhledy na realitu.

4.3. Objekt mého zájmu

Rudolf Laban se narodil 15. 11. 1879 v Rakousko-Uhersku v Bratislavě. Jeho otec byl francouzsko-maďarského původu a matka Angličanka, ale doma se mluvilo maďarsky. Otec zřejmě pocházel z aristokratické rodiny, odtud přízvisko „von“. Totiž, o jeho původu se všeobecně ví jen velmi málo, jelikož, jak jsem již nastínila v úvodu, některé životní etapy jsou letmo přeskakovány anebo si je údajně sám Rudolf von Laban modifikoval dle momentální potřeby. Z materiálů, které jsem o něm získala, se tedy pokouším sestavit jeho hrubý

životopis s vědomím, že některé informace mohou působit dosti rozporuplně. Jako například ta, kdy a kde se v jeho jménu objevilo „von“. Jeden pramen tvrdí, že je dáno původem, druhý, že si to sám Laban přidal ke jménu později a za nejasných okolností. Proto jsem se rozhodla, že na informace, které nejsou zcela průkazné, zřetelně upozorním, aby nedošlo k nějakému zavádějícímu omylu.

Ale zpět k jeho životopisu. Jeho otec byl za Rakouska-Uherska polním maršálem a guvernérem v Bosně a Hercegovině, Laban tedy trávil dětství jak tam, tak ve Vídni. V mladých letech se studoval architekturu v Paříži na École des Beaux – Arts. Tady se bohužel opět musím pozastavit, neboť některé prameny (Petišková, Vangeli, 2005) zmiňují i skutečnost, že Laban původně vystudoval v Paříži malbu. Z čehož by se také dalo vyvodit, že se výtvarné cítění promítalo do jeho chórických tanců. Karen Bradleyová (2008) uvádí, že Laban měl silnou potřebu své malby dostat do pohybu. Pouhá barva na plátně mu nepřišla dostatečná jeho cílům. Objevuje se také přímá souvislost mezi Labanovou inklinací k vojenským formacím a rozsáhlým chórickým tancem – struktura, počet tanečníků odkazuje na militantní formace. Byl fascinován jakýmkoliv nonverbálním projevem emocí, zajímal se o loutkové divadlo. Dokonce napsal krátké loutkové představení s názvem Divadlo Kasperl. Jeho otec nenesl dobře skutečnost, že jeho jediný syn (Laban měl ještě dvě mladší sestry) nepokračuje v jeho stopách, ale věnuje se umění, kterým pohrdal (Bradleyová, 2008). Nicméně je jasné, že stále víc a víc inklinoval k pohybu, tanci, a proto odjel do Mnichova, kde se zúčastnil seminářů choreografky a tanečnice Heidi Dzinkowské. V Mnichově se mu otevřel jiný svět, byl častým účastníkem kavárenských sešlostí, kde spolu debatovali lidé nejen z uměleckého prostředí, dokonce můžeme tvrdit, že jeho postoje byly v jeho raných letech velmi liberální. O to víc pak vyvolává otázky jeho spojitost s nacistickým režimem. Laban byl jedním z mála, který se specializoval na chórické tance velkých rozměrů. A možná, že právě jeho schopnost komunikovat a vést tisícíhlavý dav tanečníků mohl být problémem pro nacistické pohlaváře. Ale k tomu se dostanu později. Postupně se začal formovat jeho náhled na pohyb a na práci s tělem. Z prvotních pokusů a hledání sebe sama se pomalu vytváří jeho způsob zapisování jednotlivých gest, později znám jako kinetografie či „labanotation“. „Takto je jeho technika popsána:“

Laban chtěl polapit lidský pohyb do souřadnic soustavného filozofického systému.

Postupně se z jeho rozborů vyhranily dvě disciplíny: choreutika a eukinetika.

Choreutika zkoumala vztahy těla k okolnímu prostoru. Eukinetika formulovala všechny možné typy a směry lidského pohybu, a také jejich energetickou a výrazovou kvalitu. Laban kodifikoval přirozený pohyb tanečníka pomocí prostorového osmistěnu (Petišková, Vangeli, 2005, s. 42).

Pěstování a výuce techniky tanečního zápisu labanotation se dodnes věnují instituce Laban Contemporary Dance v Londýně, University of Surrey, kde je jeho archiv a LIMS – Laban/Bartenieff Institut of Movement Studies v New Yorku. Ovšem ani Praha není v tomto ohledu pozadu. Dodnes se například na pražské soukromé taneční konzervatoři Duncan Centre využívá jeho poznatků. Koncentrace výuky se soustředí především na tzv. pnutí. „Laban pracoval s výrazem člověka od nejjemnějších nuancí až po mimiku a hlas:“

S planoucíma očima, celé tělo napjaté – stojí lidská postava. Od stojící postavy se pomalu odpoutává paže, pozvednutá ruka naznačuje, že chce promluvit. Prostor mezi postavou a námi protínají vlny světla, proudící z jejího zjevení k našim očím. Brzy přibude zvuk hlasu a postava nám podle zákonů své mateřštiny předává vzrušení, jímž je naplněno její nitro. Tanec, tón a slovo – to jsou prvky tanečnickova výrazu... Tanečnickovou paží, zprvu ochablé visící k zemi, a skloněnou hlavou prochvěje napětí; hlava se vztyčuje; pozvednutí řas odkryje závoj, halící pohled tanečnickových očí. Ze svalů jeho obličeje promlouvá vůle k činu. Tělo, které se všemi svými údy do této chvíle pouze oddávalo tíži, se svým vlastním vnitřním pnutím této zemské tíži vzepře a pevným vyklenutím chodidla a zaoblením hrudníku vypne postavu vzhůru...atd. (tamtéž, s. 42).

Na celém popisu věci je obdivuhodné, kolik míst na lidském těle bylo popsáno, že se dokážou zaoblit, vzednout, propnout apod. Z tohoto hlediska je Labanova technika zápisu velmi přínosná i v této době, kdy se používají už jiné metody, než je ruční zápis. Jeho stylem se dodnes popisují archivní taneční díla.

Pro tohoto choreografa bylo velmi důležité, aby každý pohyb byl gestem, které v sobě něco nese. Tedy aby vše něco vyjadřovalo, což je velmi značný posun od tradičních forem, kdy „pas de deux“ v sobě skrytý význam rozhodně neneslo. Spíš si s sebou odnášelo poškozené postavení kyčelních kloubů apod.

Laban byl pověstný svým perfekcionismem. Nic nedělal jen „napůl“. Pracovitost a neústupnost byly určité i jedny z vlastností, které mu pomohly zapadnout mezi takové lidi jako právě Goebbels. Tam se píle a svědomitost cenila na rozdíl od intelektuálních projevů. Není od věci dodat, že na začátku dvacátého století existovalo mnoho sekt, a dokonce někteří taneční mistři inklinovali k chování a hierarchickému uspořádávání, jaké bylo právě u nich obvyklé. O nové generaci tanečníků z počátku 20. století se také mluví jako o „true dancers“, tedy jako o „opravdových tanečnících“. Rozdíl mezi nimi a těmi „neopravdovými“ spočíval v tom, že jedni byli naprosto oddáni svému učiteli, svému guru a jeho pojetí pohybu v kontextu např. kosmu, a ti druzí (jako například již zmíněná autorka knihy *Hitler's Dancers* Lilian Karina, bývalá baletka a choreografka, později pak učila ve Švýcarsku v tanečních školách) si tancem vydělávali na živobytí a umění často nechávali stranou jako věc, která se někdy zkrátka nehodí. Ona od fanatismu k nacismu nevede až tak dlouhá cesta, jak se o tom zmíním níže.

Labanova taneční teorie je skutečně ojedinělá, protože ji vystavěl na matematických a fyzikálních základech, a tak povýšil svou analýzu na úroveň vědy zabývající se studiem pohybu ve vztahu k prostoru. „Takto popisuje některé ze základních premis své analýzy:“

Nejdůležitějším a nejvýznamnějším elementem pohybu těla je nepochybně směřování do prostoru. Energie, která dává pohybu tvar, způsobuje, že tanečník tělo jednou vypíná, propíná je obloukem vzhůru, jindy je zase nahrbí – jeho podoba vždy odpovídá tanečnickovu pohybu v prostoru. Bezpočet pohybových forem vypovídá o bezpočtu stupňů vnitřního napětí, na něž je gestikulace a mimika navázána. Pojmy „vypíná“, „propíná“ a „nahrbí“ a „stlačí“ vystihují dva nejkrajnější protipóly tělesného napětí... Při každém pohybu dochází v těle k bezpočtu dílčích pnutí, závisících na anatomickém členění svalstva. Našemu oku a našemu vnímání napětí se tato dílčí napětí jeví jako nejméně čtyři výslednice, o nichž se domníváme, že vystupují z těžiště našeho těla (tamtéž, s. 46).

V roce 1910 založil Laban v Mnichově svou vlastní taneční školu *Tanze-Ton-Wort*, kde se jeho asistentkou stala Mary Wigmanová, která se později „osamostatnila“ a působila též jako jeden z výrazných choreografů ve Třetí říši. Dokonce pak byla přímou Labanovou konkurentkou. V roce 1913 byl požádán, aby uspořádal letní taneční workshop (pracovní

taneční dílna, pozn. autorky) v Asconě ve Švýcarsku. Tam se v této době scházeli nejen tanečníci, ale i herci a výtvarníci, kteří vytvořili komunitu s velmi uvolněnými mravy, podobně jako pak v 60. letech hippies. S myšlenkami „volné lásky“ se ovšem Laban ztotožnil jen do té míry, že tam udržoval paralelní vztah s choreografkou Suzanne Perrottet, když už byl ženatý s Mayou Lederer (Bradleyová, 2008). Mezi lety 1914–1925 pracoval Laban jako pedagog a baletní mistr, v té době se věnoval i chórickým tancům čerpajícím inspiraci v přírodě. Vytvořil například choreografii pojednávající západ slunce, půlnoc a úsvit s názvem *Sang an die Sonne* (1917). Později založil spolu s ruskou tanečnicí Dussiou Bereskou Kammer divadlo Tanzbühne Laban, které existovalo mezi lety 1922–1928. Současně se podílel i na tvorbě představení v Národním divadle v Mannheimu, kde pracoval například se svým žákem Kurtem Joosem, který Labana zbožňoval. Joos se později také stal významným choreografem na Wagnerově opeře Tannhäuser.

Kolem roku 1921 přenesl Laban svou školu i celý soubor do Hamburku. Tento soubor uvedl mimo jiné i Goethova Fausta komponovaného ze slov, tance a mluveného a tanečního chóru. *„Byl také sociálně citlivým umělcem, jak naznačují i jeho programy pro amatéry, tzv. Bewegungshöre“* (Petišková, Vangeli, 2005, s. 48). Do jaké míry byl ale Laban sociálně citlivým, když později ve 30. letech se aktivně zúčastnil arinizace, neboli uvolnil všechny žáky neárijského původu ze svých škol a workshopů, je otázka. Mezi lety 1930–34 působil jako umělecký šéf pruských divadel v Berlíně. V roce 1934 byl jmenován ředitelem Německé taneční scény, což byla nová organizace, která měla za úkol propagovat Ausdruckstanz. Moderní tanec, který byl absolutním vyjádřením germánství. Byl to tanec, který sloužil k propagandě myšlenek, postojů nacionalistického socialismu.

Vedl také baletní soubor v Berlíně ve státní opeře. A to mezi lety 1931–1934. Tady se začala naplno projevovat jeho povaha. Za prvé, hned po příchodu vyhodil baletního mistra Viktora Gsovského, na kterého ale byly velmi úzce vázány baleríny Dorotea Albu a Genia Nikolayeva. Ony ho spolu s tanečníkem Maxem Terpisem obdivovaly a všude doporučovaly. Labanovi vadil příliš upjatý styl Gsovského práce, měl až, dalo by se říct, odpor k tradičním formám tance. Zároveň spatřoval v expresivním tanci „základnu“ všech hodnot nacionálního socialismu a také svůj vlastní úspěch (Kant, Karina, 2003). Neměl rovněž rád jakékoliv rivalry, takže pokud měl možnost, a on se skutečně dopracoval na post člověka s mocí, pak toho náležitě využíval.

Jako druhý ne pro něj přínosný ani populární krok se považuje jeho výpověď právě oněm dvěma balerínám Dorotee Albě a Genie Nikolayevě. K nim ještě přibyli baletní tanečníci Rudolf Köling, Walker Junk a Jens Keith. Důvod? Stejný. Nepříslušeli do jeho „tábora“ moderního tance, ale baletu. Za třetí – zrušil postavení sólistů, čímž narušil klasickou hierarchii v souboru. A nakonec striktně vyžadoval, aby tanečníci tancovali bosí. To byl také jeden z důvodů, proč se jeho působení ve státní opeře ne úplně povedlo. Protože bosí tanečníci nebyli zcela adekvátní nejen k prostoru, ale i k tancům a do zatím využívaných technik. Laban si vysloužil poměrně značnou nenávist z řad souboru státní opery v Berlíně. Jeho to ale nijak zvlášť netrápilo. Dokonce byly nalezeny materiály – jeho soukromé poznámky – v archivu v Lipsku, které vypovídaly o totální likvidaci klasického baletu ve státní opeře (Kant, Karina, 2003). Nestihl však své dílo dokonat, ze svého vysokého postu odešel. Odešel, protože mířil výš.

Ještě předtím však v roce 1933, což byl rok, kdy se nacisté dostali k moci, stihl uvolnit všechny žáky, kteří neprokázali árijský původ. A to bez výjimek. Jeho nyní již kolegyně Mary Wigmanová postupovala absolutně stejně. Zvláštní, přihlédneme-li k tomu, že se o něm mluví jako o empatickém jedinci. Zajímalo by mě, jakým způsobem takoví lidé uvažovali a jak vůbec dokázali takhle chladnokrevně odsuzovat druhé. Jak to, že ideologie založená na nenávisti, která byla podložena pseudofakty, pohltila tolik lidí v tolika směrech? A je možné, že každý v sobě skrývá temnou stránku, která se projeví, když je jí to oficiálně povoleno? Nebo ta doba byla tak těžká, že bylo snazší a životně důležité se podvolit? Cítil vůbec někdo z nich lítost?

Mašinérie po nástupu Hitlera a s ním spojeného nacismu k moci, byla neudržitelná a rozlila se jako voda do všech stran. O židovské populaci mluví jako o nesmírně odolném plevelu. A odolný je proto, že to jsou podřadní lidé, z nižších ras. Jsou prý nekulturní. Veškerá kultura vždy vycházela z nordických, germánských kmenů, a jestli vzešla někde jinde, pak to byla pouhá napodobenina toho, co vytvářely árijské kmeny (Hitler, 2000).

Po opuštění místa ve státní opeře získal Rudolf von Laban významný post v rámci Třetí říše. Joseph Goebbels se stal říšským ministrem pro propagandu a veřejnou osvětu a Laban se stal vůdčí osobností německého tance. Tehdejší figura německého tance, taneční kritik Fritz Böhme popsal následující situaci zhruba takto: „*Když je s vámi Laban v kontaktu, tak víte, že*

všechno bude v pořádku, protože, jak se tak na to koukám, on je ta zodpovědná osoba pro celý německý tanec jako takový“ (Lilian Karina, Marion Kant, 2004, s. 17). Z Labana se stala hlavní osoba řídící směr expresivního německého tance a také jedna z bytostí, před kterou měli ostatní velký respekt, který možná hraničil až se strachem už kvůli jeho blízké spolupráci se samotným Goebbelsem. Při studiu jeho dopisů říšskému ministrovi si lze všimnout z Labanova projevu, že se cítí absolutně podřízen Führerovi. Jeho projev byl úlisný, přespříliš zdvořilý a nadměru košatý. Snad si Goebbels v takových podřízených liboval. Pravděpodobně ho později něco muselo velmi iritovat, když přistoupil na variantu, že se Labanovo uvítací představení na olympijských hrách v Berlíně v roce 1936 konat nebude. K tomu, jaký byl důvod jeho rozhodnutí, se dostanu níže.

V roce 1935 byl Laban pověřen založením tréninkového „tábora“ pro tanečnický v Rangsdorfu. Byl to v podstatě tábor s náplní šířit nacistickou ideologii kromě avizovaného tancování. To byl údajně jeho poslední záslužnější počín před samotnou olympiádou. Tento ročník her byl pro Německo velmi důležitý. To mělo pocit, že tanec, Ausdrucks- oder Ausdruckstanz, či chcete-li moderní expresivní tanec, vychází z nitra vyvoleného národa, a musí ho tak dobře a důstojně reprezentovat. Přípravy na takovou událost byly obšírné. Samotný charakter germánského tance vrcholil ve svém propagandistickém konceptu. Tanečníci podléhali přísným normám jak nacistického Německa, tak i Rudolfa von Labana, který pohnul po ideálu krásy tanečnickova těla i duše (Bradleyová, 2008).

Osudový moment se měl udát při první kostýmové zkoušce představení, jež mělo otevřít kolosální olympijské hry. Laban ho nazval *Vom Tauwind und der neuen Freude*, což by v překladu znamenalo „O hřejivém vánku a přicházející radosti“. Po kostýmní zkoušce se Goebbels sám najednou rozhodl, že celé představení musí být zrušeno. Proč by se takhle najednou rozhodl vše, co mu doposud lichotilo, zvrátit? Jedním slovem lze říci, že od tohoto momentu Laban ztratil veškerou svou moc. Mary Wigmanová se na olympijských hrách nadále podílela, Laban však již nikoliv.

„Existují různé údajné příčiny Goebbelsova rozhodnutí, nejdřív bych však ráda citovala odstavec z již zmíněné Čítanky světové choreografie 20. století:“

Jeho aktivity zásadním způsobem přispěly k probíjení ve své době podceňovaného tanečního umění na úroveň ostatních uměleckých druhů. Jeho politická naivita vzala

za své v podobě příprav na olympiádu (1936), kdy byla jeho choreografie zakázána na přímý zákaz Josepha Goebbelse. 1938 emigroval do Velké Británie. (Petišková, Vangeli, 2005, S. 48).

Slovní spojení „politická naivita“ je přinejmenším tak naivní, jako by údajně mohl být sám Laban. Jenže ten si podle všeho byl absolutně vědom svého počínání, a dokonce byl hrdý na to, že i přes svůj neněmecký původ je považován za právoplatného Němce, o kterém není pochyb, že by jeho krev nebyla tak čistá jako u ostatních „vyvolených“. Ovšem existuje i názor založený na faktu, že Laban byl hlavním choreografem ještě před nástupem nacistů k moci a že to, že se ho řada lidí pokouší obvinít z kolaborace z nacisty, je nemístné. A to z jednoho prostého důvodu, člověk, který tolik věřil ve své schopnosti a snažil se rozvíjet ucelený systém, nebyl politicky aktivní, navíc měl poprvé v životě možnost se podílet na takové události, jakou byly Olympijské hry (Davies, 2006).

Otevírací představení celé ceremonie her mělo být spektakulárním představením a vrcholem tvůrčích sil Rudolfa von Labana. Zúčastnilo se ho na 10 000 tanečníků, kteří byli rozřazeni do 22 skupin. Měla to být produkce s maximální koncentrací všech idejí, výrazem čistého germánství. Za Hitlerovy vlády byly snahy o prosazení tance jako jedné ze soutěžních olympijských disciplín. Stejně tak chtěli prosadit další soutěžní disciplínu - propagandistický film o sportu, kde hlavní úlohu sehrála Leni Reifenstahlová, která mimo jiné v roce 1935 natočila propagandistický film jménem *Triumph des Willens* (Triumf vůle). Jedno zapadalo do druhého, úloha ministerstva pro propagandu a veřejnou osvětu pracovala ve všech směrech na plné obrátky. Každý z povolaných se snažil dostát své úloze. Kostýmní zkouška Labanova díla byla pouze rutinní událostí před samotným slavnostním večerem. Bylo pozváno na 200 000 lidí. Nervozita a očekávání bylo veliké, neboť Německu opravdu velmi záleželo na tom, aby to ze všech těch hledisek vypadalo co nejlépe. Goebbels se přišel na tu zkoušku podívat a vzápětí se rozhodl, že tohle představení ceremonii rozhodně uvítávat nebude. A konec. Laban neměl možnost nic vysvětlit ani se obhájit či se dozvědět přesný důvod.

Vycházíme z toho kontextu, že Laban s Goebbelsem neměli po pracovní stránce žádné spory. Tudíž všechny důvody pro zrušení, či by se dalo i říct až pro zákaz Labana, jsou zajímavé. Prvním problémem, o kterém jsou v pramenech zmínky, by mohlo být to, že se prý Goebbels vyjádřil tak, že dílo nemá absolutně nic společného s ideálem německví. Prý v tom nebylo nic

nacionálně - socialistického, naopak tam zůstaly myšlenky pouze komunistické (Kant, Karina, 2003). Goebbels se ve skutečnosti o tanec jako takový příliš nezajímal. Koncentrace jeho pozornosti padala hlavně na tisk a rozhlas. Je škoda, že žádný záznam ze zkoušek není k dispozici, jelikož by mě zajímalo, jak vypadá takové taneční představení, kde se podle Goebbelse projevují socialistické či nacionalistické ideje. Otázka „proč“ tedy stále zůstává otevřená.

Dalším údajným motivem k celé té záležitosti mohlo být podezření Labana z homosexuality. Pro informaci bych se zmínila o jedné situaci pojednávající o tom, jak se zacházelo s lidmi, kteří byli ze soupohlavnictví obviněni. Jistý Ernst Röhm byl v roce 1933 jmenován členem říšské vlády. On se však chtěl stát ministrem obrany, a mít tak na povel veškeré ozbrojené síly. Hitler na to ale nehodlal přistoupit, protože se jím chtěl stát sám, aby tak měl pod kontrolou armádu. Nicméně je jasné, že Goebbels byl Röhmův blízký přítel. Docházelo však ke střetu zájmů, protože Hitler ho nechtěl nechat vystoupat na tak vysoký post, aby ho nesesadil, a Goebbels byl přítel Röhma, jenže bezmezně obdivoval Hitlera. Ta situace se vyřešila několika listovými lži.

Vůdce vytvořil spiknutí o tom, že Röhma za každou cenu přesvědčoval o správnosti nacistických idejí, ale neúspěšně. Dalším obrovským problémem prý byla jeho inklinace k homosexuálním praktikám. A dodal, že Röhm navíc připravoval jeho svržení. 30. června roku 1933 odjela kolona vozů, ve kterých byl i Hitler spolu s Goebbelsem, asi 60 km za Mnichov k jezeru Tegernsee, kde Ernst Röhm trávil dovolenou, prý obklopen pohlednými muži. Při úsvitu se vloupali k němu do domu, vytáhli ho z postele, v němž přebýval s jedním mladíkem. „Pomstychtiví andělé“ ho odvezli do Mnichova a tam bez jakéhokoliv problému zastřelili. Tím chci zdůraznit, že v té době obvinění z homosexuality mohlo být život ohrožující.

A konečně přichází poslední důvod. Laban se prý považoval za „lídra s božským posláním“ (Kant, Karina, 2003). Viděl v nacistickém Německu velmi jasné možnosti pro vzestup ve své kariéře. Cílevědomě mířil vysoko, a to ho stavělo do přímé konfrontace se samotným Führerem. Podle Lilian Kariny a Marion Kantové a jejich již zmíněné knihy *Hitler's Dancers* se Goebbels měl vyjádřit zhruba tak, že Labanovi sdělil, že Führer může být jen jeden. Mohl tohle být ten skutečný důvod k diskreditaci Labana a ke zrušení jeho představení 20. června

1936 ve venkovním prostoru Dietrich–Eckhart Theater? Jedno je jisté, ten člověk měl opravdovou schopnost manipulovat s lidmi. Jestliže například dokázal vytvořit a nazkoušet představení s takovým davem tanečníků.

Labanovo pozdější působení na taneční sféře už není zdaleka tak kontroverzní. Ví se jen, že do roku 1939 dostával finanční podporu od Třetí říše, a to sice 500 říšských marek měsíčně (Kant, Karina, 2003). Důvodem k pokračování materiálního zabezpečování mohl být i fakt, že bylo pohodlnější nechat Labana v „relativním klidu“ než riskovat, že by mohl vědět na některé lidi víc, než bylo záhodno. Z dokumentů potřebných k této práci si lze všimnout, že Laban byl „uvnitř systému“ Třetí říše, procházeli přes něj některá velmi důležitá rozhodnutí (jako u přípravy Olympijských her), která byla tak úzce propojená s ideologií nacismu, že často dostávala jiný rozměr, než jen umělecký. Labana jeho minulost zřejmě nikdy nepřestala provázet, ale po emigraci do Anglie a táhlého zotavování se z dlouhé nemoci, se začal plně soustředit na rozvíjení techniky tanečního zápisu labanotation a též na pedagogickou činnost v oblasti tance. Ponechala bych však jeho život v této práci takto. Do této chvíle. Víme, že zemřel v roce 1958 v Anglii, a to důstojně s tím, že po sobě zanechal celkem osm dětí od tří pro něj osudových žen (Maya Lederer, Suzanne Perrottet a Martha Fricke), řadu studií o pohybu, ale také jedny dveře do ideologie jménem nacismus, které raději nechával zamknuté.

Závěr

Během studia pramenů k této práci se pro mě stalo přínosné poznání, že historie se z pohledu současného dá nahlížet rozličnými způsoby a často to, o čem se mlčí, je navždy „smetené ze stolu“ a nám zůstává jen nepatrná a účelová část pravdy. Nikdy se samozřejmě nedozvíme, jak to přesně bylo, ale zasloužíme si přinejmenším znát okolnosti, které například v případě Rudolfa von Labana zásadně mění pohled na věc. Podle všeho si byl Laban řádně vědom všech svých kroků a je jasné, že se nemůže jednat o „nešťastnou náhodu“ či chybu. Nebyl německého původu, přesto toužil získat německé občanství. Zařadil se svým konáním mezi ty lidi, kteří dokázali vědomě páchat čiré zlo, stal se klasickým technologem moci.

Někdo by mohl namítnout, že byli horší nebo že třeba nikoho osobně nezabil, ale to není podstatné. Třeba mohl zabít ambice stovek žáků, které vyhodil ze své školy kvůli neárijskému původu (navíc svou moc využíval k „odklizení“ uměleckých rivalů). Kolikrát nerozvinutý talent zůstává jako doživotní trauma.

Jeho rychlý vzestup předznamenával i velmi rychlý pád, stejnou analogii vidím i v ideologii nacismu. Co jsem si však uvědomila je skutečnost, že oblast umění není z hlediska politického vynechávána a může se často stát pro lidi akceptovanější formou ideologické propagandy.

Seznam použité literatury

Barba, E., & Savarese, N. (2000). *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*.

Praha: Nakladatelství lidové noviny, Divadelní ústav.

Bejblík, A., Hornát, J., & Lukeš, M. (1978). *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon.

Barba, E. (1995). *The paper canoe: Guide To Theatre Antropology*. London: Routledge.

Bowie, F. (2008). *Antropologie náboženství*. Praha: Portál.

Bradley, K. (2009). *Rudolf Laban*. New York: Routledge.

Brockett, O. (2008). *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Davies, E. (2006). *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*. New York: Routledge.

Fraenkel, H., & Manvell, R. (2008). *Doktor Goebbels: Jeho život a smrt*. Praha: Jiří Buchal - BB/art.

Giddens, A. (1999). *Sociologie*. Praha: Argo.

Gould, S. (1998). *Jak neměřit člověka: Pravda a předsudky v dějinách hodnocení lidské inteligence*. Praha: Nakladatelství lidové noviny.

Gremlicová, D. (2002). *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938): Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888-1938)*. Praha: Státní opera Praha.

Hitler, A. (2000). *Můj boj*. Praha: Otakar II.

Kant, M., & Karina, L. (2003). *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. New York: Berghahn Books.

- Koonzová, C. (2009). *Svědění nacizmu*. Praha: Columbus.
- Laban, R. (2008). *Modern Educational Dance*. London: Macdonald & Evans.
- Maříková, H., Petrusek, M., & Vodáková (za kolektiv), A. (1996). *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum.
- Petišková, L., & Vangeli, N. (2005). *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Nakladatelství AMU.
- Průcha, J. (2004). *Interkulturní psychologie: Sociopsychologické zkoumání kultur, etnik, ras a národů*. Praha: Portál.
- Reuthe, R. (2009). *Joseph Goebbels Deníky 1930-34: Svazek 2*. Praha: Naše vojsko.
- Smithová, V. (2011). *Dějiny čistoty a osobní hygieny*. Praha: Academia.
- Soukup, M. (2009). *Základy kulturní antropologie*. Praha: Akademie veřejné správy.
- Tylor, E. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: Murray.
- Stanislavskij, K. (1946). *Můj život*. Praha: Svoboda.
- Teichman, J. (1949). *Divadelní slovník: Činohra*. Praha: Orbis.
- Todorov, T. (2011). *Strach z barbarů: Kulturní rozmanitost, identita a střet civilizací*. Praha - Litomyšl: Svoboda.

